

# MAKTUB: ESCRITA, POLÍTICA E OCULTAMENTO DO FEMININO EM *LAVOURA ARCAICA*

## MAKTUB: WRITING, POLITICS AND OCCULTATION OF THE FEMININE IN *LAVOURA ARCAICA*

MARIA PETRUCCI SPERB\*  
ANTONIO BARROS DE BRITO JUNIOR\*\*

**Resumo:** O artigo discute a ocultação do feminino em *Lavoura arcaica*, apontando para a imprescindibilidade do agenciamento narrativo para a manutenção da Lei patriarcal. Além disso, ele argumenta que a performance da personagem Ana tem consequências políticas, o que motiva a elaboração masculinista do discurso do narrador. Remetendo ao Complexo de Édipo, contestamos a hipótese de André como o transgressor para, ao contrário, situá-lo em consonância com a política falocêntrica. Tendo como referência a obra de Judith Butler, o texto dimensiona a inevitabilidade, fabricada e imposta pela Lei, do silenciamento feminino e as consequências políticas causadas por essa subjetividade quando enunciada.

**Palavras-chave:** Raduan Nassar, Judith Butler, Complexo de Édipo, política, silenciamento

**Abstract:** This article discusses the occultation of the feminine in the novel *Lavoura arcaica*, underlining the indispensability of the narrative framing to the maintenance of patriarchal Law. It argues that the dance performed by Ana has political consequences, which motivate the masculinist elaboration of speech. Reporting to the Oedipal Complex, it contests the hypothesis that conceives André as the transgressor in order to locate him in consonance with phallocentric politics. Having as main reference Judith Butler, this text dimensionates the inevitability, fabricated and imposed by the Law, of feminine silence and, hence, of the political consequences caused by such subjectivity when freed.

**Keywords:** Raduan Nassar, Judith Butler, Oedipal Complex, politics, silence

---

\* Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

\*\* Professor do Departamento de Linguística, Filologia, e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

*Quanto mais estruturada, mais violento o baque, e a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe.*

*[...] o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios. (Raduan Nassar, Lavoura arcaica)*

Roland Barthes sempre foi um tanto cético quanto à possibilidade de se fazer uma ciência da literatura, principalmente por sua descrença na resolução do problema do discurso científico, isto é, do impasse frente à “fatalidade ideológica” da escrita, a qual faria tombar as virtudes que tradicionalmente se exige da suposta neutralidade da ciência. Às críticas feministas que vêm trazendo, desde meados dos anos 1970, as questões de gênero para o âmbito da academia, tal controvérsia também não passa batida: juntamente à proliferação de leituras não canônicas, que procuraram desestabilizar os axiomas da produção teórica evocando termos combativos como *patriarcado*, *resistência* e *subversão*, houve a incorporação desses materiais pelo próprio discurso acadêmico que se desejava questionar.

A lição aprendida pela pensadora americana Teresa de Lauretis foi a de que a linguagem científica constitui em si mesma uma forma de violência, na medida em que sustenta um modelo de dominação: o único gênero que presumidamente possui o direito à fala neutra, transcendente, é o masculino – bem o sabemos desde Simone de Beauvoir. De Lauretis alega que, no âmbito das teorias da representação, as quais mantêm como centro de referência o sujeito hegemônico, ainda cartesiano, o sujeito autor está condenado ao encargo de nomear este Eu do discurso – e os Outros que o constituem. É a partir dessa operação de enquadramento que se concebem os parâmetros de inteligibilidade dos indivíduos, bem como as possibilidades de identificação e reconhecimento; esse processo de exclusão é fundamental para o estabelecimento de identidades hegemônicas, que instituem subjetividades diferentes, abjetas, como excrementos de si. A hegemonia é, de fato, justamente essa compulsão de representar aquilo que é

culturalmente Outro como uma negação do Eu, e os sujeitos marginais existem na ordem do discurso apenas como desvio ao centro da significância.

Segundo afirma Derrida em *Gramatologia* (DERRIDA, 2004), o ato de nomear é a violência originária da linguagem, que consiste em inscrever uma diferença, em suspender o vocativo absoluto; no entanto, a descrição antropológica da ordem simbólica (inaugurada pela exogamia, a prática homosocial da troca de mulheres) fez do sujeito masculino o princípio ativo da cultura e, portanto, o detentor dos meios da classificação. O discurso das ciências do homem constrói o objeto como feminino e o feminino como objeto: essa é a violência da representação. Consequentemente, estabelece-se um regime político que determina modos de ser, dizer e agir (RANCIÈRE, 1996), regime que não apenas enquadra os indivíduos em diferentes categorias, mas também os hierarquiza conforme potências, justificando desigualdades e explorações. A preocupação, portanto, da releitura de clássicos pelo viés da crítica feminista é atentar para os modelos de identificação disponibilizados por essas obras através da representação concedida às mulheres: isso implica não só questionar arquétipos de feminilidade – como “a princesa”, “a bruxa” e “a adúltera” –, mas reavaliar a potencialidade política de algumas personagens.

\*\*\*

*Lavoura arcaica* (1975) é a obra-prima de Raduan Nassar. Narrada em primeira pessoa por André, o filho pródigo, a história revela suas memórias, seus pensamentos e suas angústias em relação à violência opressora de uma família patriarcal: a figura do pai, que constantemente regula o comportamento da prole com seus sermões diários, é apresentada como incorpórea, onipresente – a personificação da Lei. Essa rememoração ocorre a partir do reencontro do protagonista com seu irmão primogênito, que, ecoando os evangelhos, não por acaso se chama Pedro, e cujo dever é justamente recuperar a ovelha desgarrada e trazê-la de volta para o seio da família. A linguagem é difusa: uma mescla entre expressões metafóricas e descrições informativas relata a evocação do incesto entre André e sua irmã Ana, que se fecha em seu silêncio, ocasionando a fuga do narrador. A história termina com o retorno do protagonista ao lar e, finalmente, com o desmoronamento da instituição familiar, provocado pela resignificação do que costumava ser uma prática ritualística costumeira: a dança dionisíaca

de Ana. Essa passagem é narrada de maneira praticamente idêntica a outra no início do livro; no entanto, há, desta vez, um elemento subversivo capaz de enfurecer o pai a ponto de fazê-lo descer de seu pedestal e avançar sobre a filha. No capítulo seguinte, porém, encontramos apenas a transcrição de um sermão, homenagem de André à memória do pai. Sermão, aliás, fatalista – é este o último excerto do livro:

[...] não questionando jamais sobre seus [do tempo] desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço. (NASSAR, 1975, p. 196)

A economia discursiva do luto após o que parece ser a morte de Ana – a falta de pranto e mesmo de explicação acerca do seu destino – foi o que motivou a pesquisa: estava em questão uma personagem sem falas, sem voz e cujo único momento de expressão autêntica havia sido violentamente abafado. Contudo, o caráter alegórico da narrativa, que, carecendo de marcadores históricos, parece passar-se fora do tempo e espaço capitalistas, direcionou parte significativa dos estudos sobre *Lavoura arcaica* à análise da batalha entre o pai e André, ou seja, entre a tradição familiar e a liberdade individual. Sobre a posição subjugada das mulheres da trama, há pouca bibliografia, e quase sempre enquanto uma característica inevitável da divisão doméstica do trabalho. Luís Augusto Fischer, por exemplo, em seu artigo “*Lavoura arcaica* foi ontem”, concentra-se, sobretudo, nessa imprecisão contextual, nessa falta de referências concretas a um “onde” e um “quando”. O “relato rarefeito” é, para o professor, “uma história de *hybris* [...], sobre transgressão, insulto, insolência” (FISCHER, 1991, p. 15), protagonizada, porém, exclusivamente por André. O narrador – que, não só no batismo, mas também no fluxo de consciência, remete-se à tradição bíblica da fonte judaica, para a qual ainda impera a noção pré-liberal de *destino* – seria uma espécie de anti-herói trágico: anti-herói porque não chega a desfrutar da “posse dos dois mundos”, e trágico porque é impotente frente ao estigma da ovelha-negra, fadado a calar-se, “*dando* a palavra final do romance ao pai” (FISCHER, 1991, p. 26, destaque nosso).

Há também um número significativo de dissertações cujo objeto é o romance de Nassar: grande parte delas parece reter-se ou à questão histórica, isto

é, quanto ao contexto de produção e de recepção da obra e sua influência no cenário literário brasileiro nos anos 1970, ou à questão discursiva, quanto à eferescência simbólica da linguagem e, em alguns casos, quanto à relação entre voz e silêncio na narração e ao trauma enquanto signo linguístico – e é justamente nessas circunstâncias que o nome de Ana ganha destaque. O livro *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*, de André Luis Rodrigues, dedica-se, como o título já diz, aos diversos sentidos que o tema da paixão assume no romance, desde o embate entre a razão, a ordem, e desejo, a cisão, até o prazer catártico do desfecho sacrificial. O ensaísta vale-se de recortes teóricos da antropologia à psicanálise, passando pela filosofia e pela crítica literária, para destrinchar a elaboração narrativa da obra, da qual argumenta ser a linguagem a potência máxima, o princípio ativo capaz de perturbar os arranjos sistemáticos da tradição. No entanto, é novamente André o centro da ação disruptiva: a “derrocada final” da família seria a vitória definitiva do protagonista – uma “vitória inglória”, por certo, dado que implica na perda de Ana. A morte da personagem, além de mobilizar esse efeito catártico que o autor recupera de Aristóteles, é apresentada como “inelutável” (RODRIGUES, 2006, p. 127), não tanto por sua eficácia significativa quanto por sua condição trágica, eco da parábola paterna. Assim, o capítulo “Ana e a última festa: o sacrifício se realiza” descreve o episódio de forma a descortiná-lo, isto é, a explicitar as ações por detrás do discurso volátil do narrador: os dois irmãos percebem a especificidade lasciva dos movimentos de Ana, os quais, para ambos, são “certamente destinados a André”. O corpo feminino – sempre *ser para o outro*, de acordo com Beauvoir (1980) – é, então, motivo ou de “inveja e ciúme”, ou de “indignação” para Pedro, que “não pode mais se conter” (RODRIGUES, 2006, p. 130) e acaba denunciando o incesto para o pai.

Se o narrador é o único ponto de vista que nos chega, se é a única voz que tudo organiza e orienta (inclusive a conotação erótica desse episódio final), qualquer análise positiva acerca da personagem – tanto da eficácia subversiva da sua performance, quanto de sua possível proposição *parresista* –, demanda uma análise negativa, ou ao menos questionadora, acerca da figura de André. Como conferir potencial político a uma figura limitada esteticamente? A resposta talvez esteja em dirigir-se ao que está *ao lado*, que escapa do vício dualista e, por conseguinte, remete ao *afeto*. Invocando o interesse deleuziano em relações espacialmente planas, lineares, Eve Sedgwick, em seu belo *Touching feeling*, procura, na proposição do *beside*, algo que resista à facilidade com que o *beneath* e

o *beyond* se transformam em narrativas implícitas de origem e *telos*; ou seja, em testemunhos de uma veracidade primeira e de um sentido último. Mais do que procurar pelo que se encontra por detrás do texto ou para além dele, no sentido de verdade ou intenção diegética, o recuo ao *efeito* provocado pelo escrito pode permitir uma leitura não colonialista, aberta à proliferação de propostas hermenêuticas, que fazem um livro permanecer vivo. Propomo-nos, portanto, a mobilizar um estudo do funcionamento, invariavelmente intrínseco à esfera do discurso, da ocultação do feminino; ou, ainda, da manutenção do apagamento e da sujeição da voz feminina e do porquê de ela ser essencial para a preservação da lógica masculinista, patriarcal e binária que rege não só a organização da esfera familiar de *Lavoura arcaica*, mas o próprio gerenciamento narrativo de André.

\*\*\*

[...] o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”. (NASSAR, 1975, p. 91)

*Maktub* é uma palavra árabe cujo significado é, literalmente, “carta”, mas que também quer dizer “tinha de ser”, ou “está escrito”. O dogma é uma das sombras fantasmagóricas do avô – figura tão presente que “mesmo depois da sua morte, [...] seria um exagero dizer que a sua cadeira ficou vazia” (NASSAR, 1975, p. 157) – a pairar, ainda, pela ambientação do romance. André opõe esse axioma, cuja justificação e verdade estão em seu próprio caráter incontestável, às parábolas do pai, que confiava no poder didático dos sermões. É preciso dizer que “está escrito, logo é” remete igualmente ao tipo de discurso doutrinário que procura gerir e manter opressões milenares através do apelo à tradição, à norma, à conformidade; é o que Judith Butler chama de “história das origens” (BUTLER, 1999), uma política narrativa que, ao elaborar uma única e autoritária descrição de um passado irrecuperável, faz da constituição da Lei patriarcal algo historicamente inevitável e, portanto, invariavelmente legítimo.

Assim, é de maneira pré-ontológica que se distinguem as categorias de masculino e feminino, cabendo à última – em função da diferença sexual baseada

apenas no regime biológico – o *locus* da reprodução, da obediência, da resignação. A pretensão universalista das estruturas simbólicas, bem como da concepção (ainda que psicológica e portanto alegadamente móvel) binária de masculinidade e feminilidade, fez com que uma grande produção teórica feminista questionasse a existência negativa que, mesmo depois das ressalvas a Freud, ainda era incutida ao feminino: a fim de ser inteligível, cabem à mulher as posições ou de falta, ou de complemento – situação que, como se verá, está presente em *Lavoura Arcaica*. A oposição lacaniana entre as categorias de masculino e feminino mantinha os mesmos termos falocêntricos ao designar, ao primeiro, a condição de *ter* o falo, de significar e, ao segundo, a de *ser* o falo, de representar a significância. Em *Gender trouble*, Butler aponta para o caráter autoritário da premissa: uma vez que a operação dialética de formação das identidades (a falsa reciprocidade constitutiva entre *ter* e *ser*) é, em verdade, estabelecida pelo próprio Simbólico, fica claro que ambas são fracassos, impossibilidades performativas que só servem à obediência moral da Lei. Pois, por um lado, *ter* o falo não equivale a personificá-lo, a simbolizar a própria Lei, apenas *aparenta* fazê-lo; por outro, *ser* o falo resume-se a servir aos interesses da Lei, a contentar-se em ser o reflexo e a legitimação da posição e do desejo do que não se é, num processo que não por acaso é denominado *masquerade*. Se Lacan compreende a impossibilidade de uma origem anterior ao discurso, e se o Simbólico garante o fracasso das normas que apresenta como pré-ontológicas, é possível extrair de tal contradição que, em primeiro lugar, a Lei gera as mesmas práticas que proíbe e, em segundo, que não possui nenhum propósito a não ser a obediência e a negação desse mecanismo, ocultado pela imposição de uma suposta verdade anterior ao próprio Simbólico.

Há, portanto, um caminho material e psíquico a ser percorrido para enquadrar-se na ficção da identidade coerente – uma necessidade de corresponder ao que Butler chama de “decorrência política” entre os elementos do sistema sexo, gênero e desejo. *Ser* feminino e, conseqüentemente, *significar* feminino são um regulado – e regulador – processo de repetição, que exige a encenação de determinadas práticas corporais; a unidade linguística *mulher*, embora tenha servido de porta-voz estratégico para as demandas do movimento feminista, remete, todavia, a espaços específicos de atuação e reconhecimento. Em *Lavoura Arcaica*, as mulheres são retratadas pelo narrador ou como corpo, no caso da mãe, o que contempla toda a carga erótica do Complexo de Édipo, ou como competen-

tes serviçais, no caso das outras irmãs, Rosa, Zuleika e Huda, as quais cumprem solenemente o seu papel doméstico na organização da família:

[...] só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos [...]. (NASSAR, 1975, p. 27)

[...] e assim que entramos pelo corredor elas [as minhas irmãs] me empurraram pela porta do banheiro, me sentando logo no caixote, e, enquanto Rosa, atrás de mim, dobrada sobre meu dorso, atravessava os braços por cima dos meus ombros pra me abrir a camisa, Zuleika e Huda, de joelhos, dobradas sobre meus pés, se ocupavam de tirar os meus sapatos e minhas meias, e eu ali, entregue ao cuidado de tantas mãos, fui dando conta do zelo que me cercava, já estava temperada a água quente ali da lata, o canecão ao lado, a toalha de banho dependurada [...]. (NASSAR, 1975, p. 153)

De fato, a sistematicidade com que os papéis masculinos e femininos aparecem no texto de Nassar tem a ver com o tabu do incesto e suas consequências. Se podemos falar de ocultação do feminino por via do discurso de André, é não apenas porque a sua experiência é a que organiza a narrativa, concentrando tudo (personagens, sentimentos, ações) sob o seu prisma único, senão também porque a interdição fundamenta e atrai para si toda a linguagem e, conseqüentemente, a referência. Assim, a própria representação já vem prescrita por um erotismo masculino que tem na sua base a objetificação da mulher e a identificação com o pai, conforme a lógica edípica descrita por Freud em *O Eu e o Id*. Desse modo, a irrupção, na narrativa, da dança dionisíaca de Ana não será apresentada conforme sua performance, seus ritmos, sua diferença dentro de sua repetição (ou seja, em sua singularidade), mas sim de acordo com uma linguagem que, eivada de erotismo, remete às intenções incestuosas primordiais que desde sempre marcam o Simbólico. Em vista disso, a mera



possibilidade de redefinição desse dispositivo simbólico que apreende o corpo conjuga também uma redefinição da partilha do sensível – gesto que, ainda de acordo com Rancière (1996), é autenticamente político.

\*\*\*

Em *Frames of war*, Butler faz uma defesa da ética buscando escapar às armadilhas do apelo liberal, que se refere sempre à individualidade: ciente do problema epistemológico de como nomear o *ser* do sujeito, a autora alega a importância de precisar os mecanismos de poder mediante os quais a própria noção de *vida* é produzida; ou seja, quais as modelagens culturais, as formas seletivas, que fazem da ontologia do corpo uma ontologia social. Há “marcos de reconhecimento” (BUTLER, 2009) e normas de inteligibilidade que condicionam a possibilidade de se apreender uma vida – e, igualmente, de concebê-la enquanto válida. O próprio corpo é fruto de uma negociação com o tempo e com o espaço, existindo, em termos materiais, em determinada localização: o modo como é percebido e preservado depende das redes políticas em que se encontra.

Um dos limites do corpo está na universalização, pela releitura psicanalítica de Lévi-Strauss, do tabu do incesto: é a partir da socialização das mulheres, das trocas entre tribos, que se estabelecem os laços de parentesco, e emerge, por consequência, a estrutura linguística que caracteriza o Simbólico. É, portanto, através da proibição que o sujeito se torna inteligível culturalmente. O curioso é que, em *Lavoura arcaica*, esse tabu é transgredido: o ambiente é tão claustrofóbico que André não supera de maneira adequada o seu trauma da castração e seu Complexo e, ao invés disso, acaba transferindo o objeto de desejo da mãe para a irmã: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome [...] era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos [...]” (NASSAR, 1975, p. 109).

Com efeito, o Complexo de Édipo desponta em muitos momentos na narrativa. É nítida, por exemplo, a excessiva afeição que André dedica à mãe; é natural que daí decorra um ódio do pai que, por vezes, torna-se neurótico e obsessivo no compromisso que o narrador tenta estabelecer entre a violação da Lei, apoderando-se do objeto do pai, e o consequente sentimento de culpa. Vê-se, por isso, que André introjeta a figura do pai, modelo de conduta (ou *supereu*) que

atuará num nível consciente e inconsciente nas ações intempestivas do narrador. Instaura-se entre eles, portanto, uma rivalidade ambígua, uma vez que, privado da posse da mãe, o filho tende a invejar o pai e obsessivamente “deseja” a sua morte. Esse “desejo” manifesta-se às vezes por uma via tortuosa: o sentimento de culpa refreia o impulso parricida, mas, pela necessidade da identificação com o pai, existe uma tendência a tentar ocupar o seu lugar em qualquer oportunidade possível. Em *Lavoura arcaica*, isso fica claro em pelo menos duas passagens: na inclinação incestuosa para com a irmã Ana – o que é, para todos os efeitos, uma tentativa de privar o pai da posse do corpo feminino dentro da estrutura totêmica do parentesco – e, em especial, no modo como essa inclinação, uma vez manifesta, é acolhida no discurso masculinista. É indispensável destacar o trecho em que a dança de Ana é descrita pela primeira vez pelo narrador:

[...] era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, [...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar os seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora, mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos [...]. (NASSAR, 1975, pp. 30-31)

O longo trecho estende-se ainda por mais algumas linhas, mas nos parece bastante evidente que a descrição da dança de Ana reveste-se de um erotismo apelativo que, entre outras coisas, ressignifica o caráter ritualístico e os gestos repetitivos, autorais e performáticos desse corpo que se projeta do fundo da cena e se torna protagonista, enquadrando-os no desejo masculino. Não por acaso, a narração empilha termos que remetem à tradição da representação misógina: Ana “trazia a peste no corpo”, tinha “passos de cigana” e “peçonha”, era “intempestiva”, “serpenteava”. Da mesma forma, a cena do incesto, ambigualmente construída, mal disfarça, porém, a projeção e a imposição do desejo masculino de André sobre Ana, que, inclusive, é compreendida com o empréstimo de uma metáfora – a pomba, criatura que evoca imagens de fragilidade e pureza:

[...] ela estava lá, não longe de casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança para minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância [...]. (NASSAR, 1975, pp. 96-97)

Ana é, nesse sentido, atraída e encurralada, uma presa que se caça à espreita – quem disse que André, a exemplo do que exortava o sermão paterno, não é capaz de exercitar a virtude da paciência? –, e, uma vez dentro da armadilha, já não é possível, sob a ótica do narrador, distinguir o que é resistência do que é anuência. Novamente, o discurso evoca uma possível ambiguidade dos sentimentos femininos, que é invariavelmente resolvida pela imposição da vontade masculina e, consequentemente, referenciada, na narração, pelos termos equivalentes: “[...] ela estava lá, branco branco o rosto branco e eu podia sentir toda a dubiedade, o tumulto de suas dores, e pude pensar cheio de fé eu não me engano nesse incêndio, nesta paixão, neste delírio [...]” (NASSAR, 1975, p. 98). Assim, o traspasar da soleira por parte de Ana é, na ótica de André, o “puxão da linha” na arapuca; a mão da irmã era, na verdade, a asa de um “pássaro morto”, que exigia, por isso, uma atitude, um “atalho”. Em pouco tempo, a mão morta se torna anfibiologicamente viva, “[...] que dubiedade, que ambiguidade já sinto nesta mão, alguma alma pulsa neste gesto enfermo [...]” (NASSAR 1975, p. 106), em virtude de uma prece, ou de uma barganha feita com Deus em prol da sujei-

ção da mulher ao desejo. Mais reza, e eventualmente Ana “sucumbirá”, não sem que, na franja do discurso de André, essa sucumbência não possa ser lida como subjugação a uma violência, a um abuso.

Mas o tormento de Ana a persegue na igreja, de modo que toda a verborragia (esse excesso de Simbólico que compete a André enquanto homem), que tempera os fatos ao sabor do narrador, atormenta-a em seu silêncio, em seu refúgio, em sua intimidade. André, colonizado pelo discurso do pai, assume a sua retórica, e, exortando a irmã, tenta colonizar a sua vontade, num redobramento político da autoridade e da hierarquia patriarcais. Isso é explícito sobretudo nas alegações do filho pródigo: em sua vã tentativa de dobrar Ana estão a promessa de mudança e de adequação ao seu lugar na família, ou seja, ao lugar que o pai lhe dá, mas também ao lugar do próprio pai, por identificação – “[...] vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho [...]” (NASSAR, 1975, p. 120); a demonstração de um conhecimento de suas incumbências e de seu papel no seio familiar, isto é, a demonstração retórica de que André, no final das contas, é também capaz de personificar a Lei – “[...] vou me encarregar das ferramentas do pai [...]” (NASSAR, 1975, p. 123); e, finalmente, e ainda mais exasperante, a exibição do falo intumescido, como uma espécie de último recurso, ao mesmo tempo em chave narcísico-erótica (ou seja, correspondendo ao suposto desejo feminino de Ana, segundo, é claro, as instruções da matriz heterossexual normativa e patriarcal) e em chave estritamente política, isto é, a exibição do falo é literalmente a demonstração de um poder ancestral inquestionável e inquebrantável – “[...] fazendo surgir da flora meiga do púbis, num ímpeto cheio de caprichos e de engenhos, o meu falo soberbo, resolutivo [...]” (NASSAR, p. 137). No final, André, esgotado de argumentos, sugere, como não poderia deixar de ser, que a responsabilidade pelo ocorrido recaia, na verdade, sobre a Mãe, num gesto de recusa tipicamente narcísico da cultura machista que, entre outras coisas, culpa pelo estupro a própria vítima: “[...] te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição [...]” (NASSAR, 1975, p. 136).

O primeiro aspecto político fica, então, evidente pelo seguinte: a rivalidade entre pai e filho instaura uma disputa pelo objeto. O objeto é, claramente, a mulher, seja originalmente a mãe no Complexo de Édipo, seja a irmã, por extensão do poder do pai. A rivalidade, no entanto, não pressupõe duas linguagens e dois

métodos. De lado a lado, o que se vê são os mesmos subterfúgios, nas diferenças intrínsecas de comportamento e visão de mundo. Ao pai cabe a guarda da Lei, sua personificação, o cuidado paciente de levar os membros da família ao mesmo lugar. O filho, porém, quando impõe resistência à Lei do pai, não o faz pensando em destruí-la, mas sim em assumir o seu lugar. Na verdade, a Lei já “transborda”, por assim dizer, pelo filho, que a exerce sobre o elo mais fraco da cadeia familiar, a irmã. Emparelhados, pai e filho digladiam-se pela soberania, que compreende, em última instância, a posse e o usufruto do corpo feminino. O pai da *Lavoura arcaica* detém ambos, cedendo, eventualmente, o usufruto como o pai do Complexo de Édipo (quando, por exemplo, ao voltar, André é mimado pelas irmãs, após o jantar cerimonial diário). André, por sua vez, usurpa a Lei, usufruindo do corpo da irmã, sem, contudo, revogar o mandamento. Não por acaso, ele é capaz de dizer, para justificar o incesto (e, igualmente, a violência) diante do tribunal da culpa: “estava escrito” – *Maktub!* –

[...] e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obsceno, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que crista mais sanguínea, que paixão desassombrada, que espasmos pressupostos! afundei no corredor pisando numa passadeira de perigo, um tremor benigno me sacudia inteiro, mas nenhum ruído nos meus passos, nenhum estilhaço, nenhum gemido no assoalho, logo me detendo onde tinha de me deter, estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo [...]. (NASSAR 1975, p. 103)

Em meio a isso – ou melhor, ao largo disso – está o corpo feminino, pura posse, irrepresentável por si, sem qualquer lugar na ordem instaurada pela partilha do sensível patriarcal (RANCIÈRE, 2005). Objeto e abjeto, o corpo feminino é irrepresentável por si, não se conformando a esse regime político do dizer e fazer cujo ditame está na posse do homem. Em *Lavoura arcaica*, a mulher é o que está estritamente fora da Lei, porque não é sujeito, mas objeto (BUTLER, 2000). Ele não está ao abrigo da Lei, porque ele não é o corpo político que está autorizado a expressá-la sob alguma forma. Sendo assim, tudo o que lhe é próprio nos escapa. Ele não tem sentimentos próprios, tudo é ambíguo – é preciso que o masculino lhe delegue sentimentos. Ele não se expressa para além do gesto fulgural da dança, acontecimento puro, incandescência e fatuidade. Ele não tem proprie-

dade: o próprio do corpo feminino é ser propriedade. E, fundamentalmente, ele está “à disposição”, faz sua entrada em cena apenas com a licença dos desejos masculinos, que lhe dirigem o olhar. Tanto é assim que a disputa entre pai e filho não se encerra com a aniquilação mútua (a Lei não vai contra a Lei), mas sim com a aniquilação do objeto que origina a desavença.

Talvez seja a própria denúncia do incesto pela performance dionisíaca de Ana, cujas circunstâncias não nos chegam como experiência, apenas como efeito do discurso do narrador, que faça desmoronar a família, instituição que, afinal, depende inteiramente dessa proibição – e eis o segundo (e talvez mais importante) aspecto político no romance. Freud, em *Totem e tabu*, afirma que a transmissibilidade do tabu é exatamente o que faz dele ao mesmo tempo temível e expurgável – daí a necessidade de sacrificar Ana, bode expiatório à estrutura social poluída. Talvez seja a ruína da transcendência do pai, que se descobre corpo ao descobrir o corpo da própria filha – aqui vale relembra-  
 Simone de Beauvoir e sua definição do sujeito masculino como o *ser em si*, que afirma a sua significação universal, transcendente, através da oposição binária ao *ser para o outro*, o sujeito feminino, o corpo, o sexo, o objeto (BEAUVOIR, 1980). Seja o que for, a culpa e a responsabilidade de vítima purificadora recaem invariavelmente sobre o gênero pecador.

A construção hermenêutica de André como o pária, o transgressor, o insurgente, não leva em consideração seu privilégio quando se trata do sistema patriarcal: sua posição é antagonica em relação à inexorabilidade de seu próprio destino, mas, ainda assim, sua fuga não é o episódio destrutivo que verdadeiramente ameaça a estabilidade familiar, que permanece unida na esperança de seu retorno da prodigalidade. Não é, portanto, à configuração opressiva da sociedade patriarcal que o protagonista se opõe, tanto que dela se vale quando necessário. É, possivelmente, à sua incapacidade de cumprir o papel que lhe é exigido, ao seu lugar difuso enquanto ramo do galho defeituoso, arruinado como o foi Caim:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde

começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto. (NASSAR, 1975, p. 157)

Ao fim, a ânsia de honrar a tradição e inserir-se na linhagem correta da herança paterna vence: daí a incorporação da voz da Lei e a supressão do episódio que havia escapado às regras fundamentais à obediência.

Sendo o caráter valorável de uma vida dependente de sua qualidade de ser enlutada – isto é, ser passível de luto é um pressuposto para toda vida que importa –, pensamos em Ana como uma existência condenada a ser abjeta, logo dispensável: é justamente a comoção da perda que não é concedida à personagem, mantendo-a convenientemente fora do regime do sensível que a política do falo impõe. Desde a clássica provocação de Antígona, que se apropria da retórica da autoridade para legitimar o seu ato ilegal de rebeldia, reflete-se e teoriza-se sobre o potencial político do luto público. O perigo de o pranto perturbar a ordem e a hierarquia na Lavoura é o que nos remete à *parrésia*, o dizer-a-verdade cuja veracidade está na própria intenção de verdade e que, portanto, prescindindo da objetividade silogística, desestabiliza as relações de poder ao denunciar sua estruturação. Aliás, ao reler a peça de Sófocles, Butler opõe-se às interpretações de Hegel, Lacan e mesmo de Luce Irigaray, os quais, de maneiras distintas, retiram a personagem da esfera política para, ao contrário, fazer dela símbolo de um estado pré-político, que responde ainda às leis divinas. Sua “morte em vida” é vista como o limite da emergência da soberania do Estado, representada por Creonte, cuja ordem cultural está baseada nos princípios universais do direito. No entanto, a linguagem de Antígona, longe de ser pura ou essencialmente primordial, aproxima-se de forma considerável da de seu rival mimético, fazendo, inclusive, com que este sinta a sua masculinidade ameaçada. Butler argumenta que tais leituras parecem esquecer o quanto Antígona já se afastou das regras simbólicas do parentesco: não só é ela mesma filha de um incesto, mas também nutre pelo irmão rechaçado um amor que transcende o fraternal; além disso, insiste no luto por quem foi classificado como inelutável, performando um ato linguístico de consequências fatais e, assim, escapando ao domínio da feminilidade para adentrar o da *hybris*. Butler define a enunciação de Antígona como uma “catacrese política” (BUTLER, 2000): a herdeira de Édipo é da instância do inacessível e, no entanto, é capaz de explorar e ocupar a própria linguagem que lhe foi negada.

Se Antígona é o ininteligível que emerge no inteligível através da vindicação de um lugar no discurso do qual foi suprimida (através do clamor), Ana é o indizível que ainda assim se faz ouvir, porém pelos signos do que permanece *fora*. Ana não possui voz: é o que Luce Irigaray, para quem a linguagem é coordenada pelos termos da economia falocêntrica, chamaria de fundamentalmente feminino: a expressão autêntica da mulher não encontra espaço nas normas do Simbólico, onde existe apenas enquanto falta – seria preciso, afinal, instituir uma nova ordem linguística, um novo terreno de símbolos. Ana fala em linguagem outra, inapreensível, mas que, sem embargo, tem efeitos políticos: causa um estrago, ameaça o *status quo* e rompe a (e com) a ordem estabelecida pela lei paterna, redefinindo, ainda que em negativo, outras potências do ser mulher, que não por acaso só se enquadram no regime estético-político de *Lavoura arcaica* sob a forma de um sacrifício (*homo sacer*). Sua performance é o que, por não pertencer aos termos de reconhecimento e representatividade, é exterior à moldura; ou seja, é esse externo, produzido pela própria norma, que é capaz de “enquadrar o enquadramento”, de expor a maneira como ele orienta e controla o que compreendemos como possível, como legível, a fim de evitar a evasão – a subversão.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1980.
- BUTLER, Judith. *Antigone's claim*. New York City: Columbia University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Frames of war*. New York City: W.W. Norton, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Gender trouble*. New York City: Routledge Classics, 1999.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica* foi ontem. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, n. 17, 1991.
- FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11: Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



- \_\_\_\_\_. O eu e o id (1923). In FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.
- SEDGEWICK, Eve. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.